

【특별기고】

B. Brecht,
「실험극에 대하여(Über experimentelles Theater)」

송 동 준 역 (서울대)

적어도 두 세대 전부터 유럽 극에서는 진지한 실험적 시도가 진행되고 있다. 다양한 실험들이 아직까지 분명히 개관할 수 있는 결과를 낳지 못했다. 이 실험 시대는 지금도 계속되고 있다. 내가 보건대 이 실험에는 두 계열이 있는데 이들은 서로 겹치는 부분도 있으나 따로따로 관찰해 볼 수 있다. 전개되고 있는 이 두 계열은 오락과 교육이라는 두 기능에 따라 규정된다. 다시 말해 연극 실험은 연극의 오락 능력을 높이려는 실험과 교육 가치를 높이려는 실험을 했다.

우리가 살고 있는 세계는 ‘역동적’이다. 그래서 모든 것이 급변한다. 이전 세계에 있어서는 오락에 관련된 자극들도 급속히 그 효력이 소모된다. 관객의 감각이 둔화됨에 따라 계속 새로운 효과로 대처해야 한다. 정신이 산만해 있는 관객들을 즐겁게 해주기 위해 연극은 우선 관객의 정신을 집중시켜야 한다. 관객을 시끄러운 세계에서 이끌어 내어 연극의 극적 긴장감 속으로 끌어 들어야 한다. 연극은 합리화된 일상작업에 지치고 피곤한, 갖가지 사회적 마찰로 신경이 곤두서 있는 관객을 상대로 한다. 관객은 자신의 작은 세계에서 빠져 나와 도피자로 극장에 앉아 있는 것이다. 그는 도망자이기도 하지만 또 고객이기도 하다. 이쪽을 도피처로 택할 수도 있지만 다른 곳으로 갈 수도 있다. 연극간의 경쟁, 또 연극과 영화간의 경쟁은 항상 새로운 노력을, 항상 새롭게 어필할 수 있는 노력을 강요한다.

앙트완(Antoine), 브람(Brahm), 스타니슬랍스키(Stanislawski), 고든 크레이크(Gordon Craig), 라인하르트(Reinhardt), 예스너(Jessner), 메이어홀드

(Meyerhold), 박흐탄코프(Wachtangow), 피스카토어(Piscator) 등의 실험을 살펴보면, 우리는 이들이 연극의 표현 가능성을 놀라울 정도로 풍부하게 했다는 사실을 알게 된다. 어쨌든 오락을 위한 연극의 능력은 커졌다. 상상블 예술인 연극은 무대를 엄청나게 예민하고 탄력 있는 공간으로 만들어 놓았다. 사회 환경이 극히 미세한 세부사항에까지 묘사될 수가 있다. 박흐탄코프와 메이어홀드는 아시아 연극에서 특정한 무도적 형식들을 수용하여 드라마를 위한 무용 안무법을 만들었다. 메이어홀드는 과격한 구성주의를 관철시켰고, 라인하르트는 실제 현장을 무대로 사용했다. 라인하르트는 공공장소에서 <에더만 Jedermann>과 <파우스트>를 공연했고, 야외에서, 다시 말해 숲속에서 <한여름밤의 꿈>을 연출했다. 그리고 소련에서는 <겨울 궁전의 습격>을 재현하기 위해서 전함 ‘아오로라(Aurora)’를 사용했다. 관객과 무대 사이의 장벽이 허물어졌다. ‘그로세스 샤우슈필하우스’극장에서 있었던 라인하르트의 <당통> 공연에서는 배우들이 관객석에 앉아 있었고, 모스크바에서는 옥홀롭코프(Ochlopkow)는 관객을 무대에 앉혀 놓았다. 라인하르트는 일본*(역주: 원문에는 ‘중국’으로 되어 있음. 브레히트가 잘못 썼거나 잘못 알고 있었던 것 같음) 연극의 ‘하나미찌’(花道)를 사용했고 또 관객 한가운데서 연극을 하기 위해 서커스의 원형 무대에서 공연했다. 엑스트라 단역 군중을 무대에 올려 놓는 연출법은 스타니슬랍스키, 라인하르트, 예쓰너가 완성시켰으며, 예쓰너는 무대에 계단을 설치함으로써 제 3의 무대 차원을 획득했다. 회전 무대, 둥근 지평선이 고안되었고 조명 빛이 개발되었다. 써치라이트로 빛의 대담한 조명을 가능케 했다. 다양한 조명의 가능성은 ‘렘브란트’ 화풍식의 분위기를 자아낼 수 있게 했다. 의학사에서 어떤 심장수술을 ‘트렌델렌부르그(Trendelenburg)식 수술’이라고 하듯이 연극사에서도 어떤 특정한 조명 효과를 가르켜 ‘라인하르트’식 효과라고 말할 수 있을 것이다. 쉬프트탄 처리법(Schüfftanverfahren)을 사용한 새로운 투사방법과 새로운 음향 연출도 있었다. 연극에서는 카바렛 정치 풍자극과 연극, 리뷰(쇼극)와 연극간의 장벽이 허물어졌다. 가면과 코투른(Kothurn)신 그리고 판토마임을 이용한 실험적인 작업이 행해졌다. 옛날 고전 레퍼토리를 가지고도 폭넓은 실험을 했다. 셰익스피어 작품은 계속해서 변형

게작되었다. 고전 작가의 작품들은 그토록 많이 뜯어 고쳐, 그대로 남아있는 면은 한 면도 없을 정도다. 텍시도를 입은 햄릿, 군복 입은 씨저도 볼 수 있었다. 적어도 텍시도 군복은 이로 인해 이득을 보았고 사람들의 존경을 받게 되었다. 실험들의 가치는 매우 다르다. 가장 관심을 많이 끈 실험이 항상 가치가 높은 것은 아니고, 아주 가치 없는 실험이라 해서 전혀 가치가 없는 것이라 말할 수 없다. 예컨대 텍시도를 입은 햄릿의 경우 비단 양말바지를 입은 제래의 햄릿보다 셰익스피어에 대해 더 신성모독적인 것은 아니다. 이것은 전적으로 의상 문제일 뿐이다.

대체로 보아 연극의 오락성을 높이기 위한 실험이 성과를 거두지 못했다고는 결코 말할 수 없다. 특히 이들 실험으로 인해 무대 기계장치의 확장·개선을 가져왔다. 앞서 말했듯이 이러한 실험은 계속 되고 있고 아직 끝나지 않았다. 그렇다, 이들 실험은 다른 분야에서의 실험 결과와는 달리 보편적 사용으로 연계되지 않았다. 뉴욕에서의 새로운 수술법은 이내 곧 동경에서도 사용될 수 있다. 하지만 현대의 무대 기술은 그렇지 못하다. 아직도 여전히 예술가는 다른 예술가들의 실험 결과를 거리낌 없이 받아들여 확장 개발하는데 분명히 꺼리고 있다. 예술 모방은 수치스러운 것으로 간주되기 때문이다. 바로 이점이 기술적 발전을 크게 이룩할 수 있는 상황임에도 그렇게 하지 못하는 이유 중의 하나이다. 연극은 아직도 다른 현대 과학의 수준에 크게 뒤져 있다. 대개의 경우 무대 회전을 위한 초보적 기계 장치의 서투른 사용, 하나의 마이크와 몇 개의 자동 조명기 등, 아직도 이 정도이다. 또한 연기술 분야의 실험들도 거의 활용되지 못하고 있다. 지금에 와서야 겨우 뉴욕의 한 배우가 스타니스랍스키파의 연기법에 관심을 갖기 시작했다.

미학이 연극에 부여한 다른 두 번째 기능인 교육은 어떠한가? 여기에서도 실험과 그 결과가 있다. 입센, 톨스토이, 스트린베리, 체홉, 고리키, 하우스프트만, 소우, 카이저, 오늘날의 희곡들은 실험 희곡에 속한다. 연극으로서 시대의 문제들을 형상화하려는 큰 시도들이었다.¹⁾

1) 이 계열의 시도에는 물론 대형 극장들이 적극적으로 참여했다. 예컨대 체홉에게는 스타니스랍스키, 입센에게는 오토 브라암이 있었다. 하지만 연극의 교육적 가치를 높이려는 이

입센에서 노르달 그리크(Nordahl Grieg)에 이르는 사회 비판적 환경극이 있고, 스트린베리에서 패르 라게르크비스트(Pär Lagerkvist)에 이르는 상징극이 있다. 나의 <서푼짜리 오페라> 유형의 희곡이 있고, 이념 파괴의 우화극 유형이 있다. 오든(Auden)이나 애블(Kjeld Abell)과 같은 작가들이 완성시켰고, 순전히 기법 면에서 본다면 리뷰의 요소를 지닌 독특한 희곡 형식도 있다. 요즈음엔 연극을 통해 사회 운동에(여성 해방 운동, 준법운동, 위생운동, 프롤레타리아 계급의 해방운동에 이르기까지) 어떤 자극을 주는 데 성공하고 있다. 그러나 실제로 연극이 가능케하는, 사회의 기어장치에 대한 통찰은 별거 아니었다는 것을 언급하지 않을 수 없다. 이미 이의 제기를 했듯, 그것은 실제로는 사회적 표면의 증후학에 불과했다. 본질적 사회의 법칙성은 드러나지 않았다. 그런데 희곡 분야에서 행해지는 실험적 시도들은 결국 **줄거리**(플롯)와 **인간 형상화**를 거의 파괴하기에 이르렀다. 연극은 사회 개혁운동에 기여하려고 함으로써 예술적 영향력을 많이 상실했다. 예술적인 감각이 천박하다든가 양식 감각이 무디다는 비난에는 그 논지에 종종 매우 의심스러운 점은 있지만 아주 그릇된 것만은 아니다. 우리 연극에는 그러한 다양한 실험들의 결과로 그야말로 바빌론적 양식 혼란이 지배하고 있다. 똑같은 무대에서, 똑같은 작품에서 배우들은 전혀 다른 기법으로 연기를 한다. 환상적 무대장치를 하고 자연주의적인 연기를 한다. 말하는 화법은 서글픈 지경에까지 이르렀다. 약장운의 말이 일상 회화처럼 지껄여지고, 시장의 은어들이 리듬을 갖추는 등. 마찬가지로 현대의 배우는 몸짓 동작 면에서도 형편없다. 그들은 동작은 개성적이어야 한다고 하면서 제멋대로 동작하고, 자연스러워야 한다고 하면서 즉흥적 동작을 한다. 동일한 배우가 서커스에서나 어울리는 동작을 사용하는가 하면, 또 아래층 객석 맨 앞줄에 앉은 관객조차도 오페라 글라스를 써야만 볼 수 있는 표정을 짓는다. 다시 말해 모든 시대의 모든 양식들을 바겐세일하고, 모든 가능한 불가능한 효과들을 총동원하여 모든 불공정 경쟁을 자행하고 있다. 물론 성과가 전혀 없다고는 말할 수 없다. 하지만 그 성과에 대해 대가를 치루지 않았다고는 더욱 더 말할 수 없다.

계열의 시도를 주도한 것은 처음엔 분명히 희곡 작품이었다.

이제부터는 지금까지 서술한 실험적 시도들이 최고 수준에 도달했고 동시에 위기 상태에까지 이르게 된 단계에 대해 이야기하고자 한다. 이 단계에서는 엄청난 실험 과정의 모든 현상들이 부정적이든 긍정적이든간에 가장 두드러지게 나타났다. 즉 극적 환상 기법의 확장과 더불어 오락력 상승, 교육 가치 상승과 더불어 예술 감각의 추락이 그것이다.

연극에 있어서 교육적 성격을 부여하려는 시도 중 가장 과격한 시도를 한 사람은 피스카토어였다. 나는 그의 모든 실험에 동참했다. 무대의 교육적 가치를 높이려는 목적을 갖지 아니한 실험은 하나도 없었다. 현사회의 엄청난 소재를 예컨대 석유 쟁취를 위한 투쟁들, 전쟁, 혁명, 사법, 인종 문제 등을 무대에서 극화하려 했던 것이 바로 여기서 문제된다. 무대를 완전히 개조하지 않을 수 없었다. 여기서 피스카토어가 현대의 대형 소재들을 무대에 올리기 위해 거의 모든 최근의 기존 기술 수단과 더불어 그 자신이 고안해낸 새로운 기술들과 개선한 것들을 모두 나열하는 것은 불가능하다. 그 중 우리가 아는 몇 가지 예를 들어 보면 필름을 사용하여 딱딱한 무대 배경을 그리스 비극의 합창처럼 새로운 동참역을 하게 했고, 컨베이어 벨트를 무대 바닥에 설치함으로써 무대 바닥을 움직이게 했다. 그래서 용감한 병사 슈베이크의 출장 행진과 같은 서사적 사건들이 펼쳐질 수 있다. 그가 고안해낸 이런 기법들은 다른 나라 극장에서 아직 사용된 적이 없다. 무대의 이 같은 전동화는 오늘날 거의 잊혀지고, 천재적으로 고안된 기계장치들은 녹이 슬어 그 위에 잡초가 무성하다.

왜 이렇게 되었는가?

매우 정치적인 이 연극이 중단된 정치적 원인을 살펴볼 필요가 있다. 정치적 교육의 가치가 높아감에 따라 서서히 등장하기 시작한 정치적 반동 세력과 충돌하게 되었다. 하지만 여기서는 연극의 위기 전개 과정을 미학적 분야에 국한시켜 살펴보려고 한다.

피스카토어의 실험들은 처음엔 연극에 혼란을 가져왔다. 무대를 기계실로, 관람석을 집회장소로 바꾸어 놓았다. 피스카토어에 있어서 극장은 의회를 의미했고 관객은 입법 단체였다. 이 의회의 결정을 요하는 커다란 공적인 사건들이 이 의회에 의해서 구체적으로 상연되었다. 어떤 불안정한 사회상황에 대해 어떤 의원이 발언을 하는 대신 이 상황이 예술적으로 복사 재현되었다. 무대는 입법 단체인 관객으로 하여금 이 예술적인 재현, 통계들 그리고 슬로건들을 기반으로 정치적 결단을 내릴 수 있게 하려는 야심을 가졌다. 피스카토어의 극 공연은 박수를 포기한 것은 아니지만 토론을 더 원했다. 그의 극은 관객에게 어떤 체험을 하게 했을 뿐만 아니라 현실적 삶에 활동적으로 참여해 영향을 미칠 수 있도록 실질적인 결정을 내릴 수 있게 하려 했다. 이것을 이룩하기 위해서는 어떠한 수단도 가리지 않았다. 무대 기술이 엄청나게 복잡해졌다. 무대 감독 피스카토어는 마치 스트라빈스키의 오페라가 비파에 맞추어 노래하는 가수의 악보와 다르듯이 무대 감독 라인하르트의 연출 각본과는 전혀 다른 각본을 갖고 있었다. 무대 위의 기계장치가 어찌나 무거웠던지 놀렌도르프 극장의 무대는 철빔과 콘크리트로 지지대를 만들어 떠받치도록 했고, 반구 원형 천장에는 어찌나 많은 기계를 매달아 놓았던지 천정이 내려앉은 적도 있었다. 미학적인 관점은 정치적인 관점에 종속되게 되었다. 게오르게 그로스(George Grosz) 같은 화가의 경우에서처럼 그림이 의회의 역할을 하는 관객에게 무언가 이야기해 줄 수 있는 때에는 만화 그림을 도입했다. 피스카토어는 경우에 따라서 배우도 포기할 각오가 되어 있었다. 그의 무대에서 배우로 하여금 당시의 독일 황제를 구현하려하자 독일 황제가 다섯 명의 변호사를 통해 이것에 대해 항의했다. 그러자 피스카토어는 그렇다면 황제 자신이 무대에 서주지 않겠느냐고 제안한 적이 있었다. 다시 말해 황제에게 직접 황제의 역할을 제공한 것이었다. 요컨대 그에게는 목적이 무엇보다 중요했기 때문에 어떤 수단도 상관아 없었던 것이다. 극작품 제작 또한 극공연 제작과 다름없었다. 드라마 작가들의 한 집단이 모두 한 작품을 만드는 데 동참했다. 그리고 이들의 작업은 각 전문가들, 사학자, 경제학자, 통계학자들의 지원과 검토를 받았다. 피스카토어의 실험들은 거의 모든 인습을 타파했다. 극작가의

작품창작방식에, 배우의 연기 양식, 무대장치가의 무대작업을 혁신적으로 바꾸었다. 그의 실험은 모두 연극의 전혀 새로운 사회적 기능을 추구했다.

위대한 계몽가인 디드로(Diderot)와 레쎅(Lessing)이 확립한 혁명적인 시민 미학은 극장을 오락과 교육의 장소로 정의하고 있다. 유럽 연극의 엄청난 발전을 이룩한 계몽주의 시대는 오락과 교육의 상반성을 알지 못했다. 디드로와 레쎅 같은 사람들에게 비극적 대상의 경우에도 순수한 오락만 있고 관객의 지식에 아무 것도 첨가시켜주지 못할 경우에는 완전히 빈 껍데기로 무가치하게 생각되었으며, 교육적 요소는 — 물론 예술적 형식에 담은 — 결코 오락적 즐거움을 저해하지는 않을 것이라고 여겼던 것이다. 그들의 생각에 따르면 교육적 요소가 오히려 즐거움을 심화시켰던 것이다.

이제 우리 시대의 연극을 살펴보면 드라마와 연극의 두 구성 요소인 오락과 교육이 점점 날카로운 갈등 관계로 되었음을 알게 된다. 오늘날 거기에는 대립 관계가 되어 있다.

자연주의가 ‘예술의 학문화’를 통해 사회적 영향력은 가질 수 있었지만 예술의 본질적인 힘을 마비시켰고, 유희본능을 그리고 본래의 시적인 것을 마비시켰다는 것은 의심할 여지가 없다. 교육적 요소가 예술적인 요소에 해를 끼친 것은 분명하다.

1차 세계대전 후의 표현주의는 세상을 의지와 표상으로 구현했고 독특한 유아론을 가져왔다. 철학에서 남성우월론이 심각한 사회적 위기에 대한 철학의 대답인 것처럼, 유아론은 사회적 위기에 대한 연극의 대답이었다. 표현주의는 삶에 대한 예술의 반란이었고, 표현주의에서 세상은 단지 환상으로 존재할 뿐이었다. 연극의 표현 수단을 풍요하게 했고 이제까지 사용된 적이 없는 미학적 수확들을 가져다 준 표현주의에는 세상을 인간 삶의 실습대상으로 선언할 수 없었다. 연극의 교육적 가치가 축소되었던 것이다.

피스카토어 공연이나 <서푼짜리 오페라> 공연의 교육적 요소들은 소위 끼워 넣은 것이었다. 전체에서 유기적으로 생긴 것이 아니라 전체와 대립관계에 있었다. 이러한 교육적 요소는 극의 흐름과 사건의 흐름을 중단시켰고 감

정 이입이 이루어지지 못하게 했다. 그래서 감정이입을 하려는 사람에게서는 찬물을 끼얹는 격이었다. 나는 <서푼짜리 오페라>의 도덕적인 구절들과 교육적인 노래들이 어느 정도 오락적이기를 바란다. 그러나 이런 오락성이 연극 장면에서 즐길 수 있는 오락성과는 상이하다는 것은 의심할 여지가 없다. 이 작품의 성격은 이중적이다. 교육과 오락이 적대적으로 공존하고 있다. 피스카토어의 경우에는 배우와 무대의 기계장치가 이런 관계에 있었다.

여기서 우리는 관객이 이 극 공연으로 인해 적어도 서로 적대적인 그룹으로 갈라져 공동의 예술 체험이 이루어지지 않았다는 사실은 잊혀두기로 한다. 그것은 정치적 사실이다. 배움에 대한 즐거움은 계급 상황과 연계되어 있다. 예술의 향유는 정치적 성향에 달려 있기 때문에 정치적 자세를 유발시켜 이 자세를 갖게 할 수 있다. 그러나 정치적 노선을 같이 하는 일부 관객만 보더라도 우리는 오락의 힘과 교육적 가치간의 갈등이 첨예화되는 것을 본다. 하지만 여기서 문제되고 있는 것은 특정한 옛날 방식의 즐거움과는 더 이상 함께 할 수 없는 아주 독특한 새로운 방식의 배움이다. 실험 후반 단계에 이르러서는 교육 가치가 새롭게 올라가며 이것은 곧바로 오락 가치의 약화로 이어졌다. “이건 연극이 아니라 시민대학이군.” 반대로 감정지배적 연극놀이에서 비롯되는 신경 자극 효과들은 점점 더 연극 공연의 교육 가치를 위협했다(교육적 효과를 위해서는 종종 나쁜 배우가 더 나왔다). 달리 말해 관객이 정신적으로 사로잡히면 잡힐수록 더욱 더 배울 수 없게 되었다. 즉 관객을 연극 속에 빠져들게 해서 같이 체험하고 같이 느끼게 하면 할수록 관객은 극사건의 연관관계를 통찰하지 못했고, 더욱더 배우지 못했으며, 또한 배울 것이 많을수록 예술적 즐거움이 감소되었다.

이는 위기를 의미했다. 거의 모든 문명국에서 행해진 반세기에 걸친 실험은 연극에 완전히 새로운 소재 영역과 문제 영역을 확보해주었고 연극이 사회적으로 매우 중요한 의미를 갖게 했다. 그러나 이들 실험들이 인식적, 사회적, 정치적 체험을 계속 확장시켜 갈 경우 예술적 체험이 파괴될 수밖에 없는 연극 상황을 만들었다. 다른 한편으로는 인식의 체험을 계속 확대하지 않고는 예술적 체험이 점점 감소하게 되었다. 경험보다는 환상을, 고양보다는 도취를,

계몽보다는 착각을 일으킬 수 있는 기술적 장치와 구현양식이 발전하게 되었다.

구성적인 무대가 사회적으로 구성적이지 못했다면 무슨 소용이 있었는가? 최상의 조명장치가 잘못되고 유치한 세상구현만을 조명했다면 무슨 소용이 있었으며, 암시적 연기술이 우리를 속여 X를 U로 보게끔 하는 데만 기여했다면 그게 무슨 소용이 있었겠는가? 마술상자전체가 현실 체험을 대신하는 인위적 대체체험만 제공할 수 있었다면 그것이 모두 무슨 소용이 있었는가? 언제나 해결되지 않고 마는 많은 문제들을 이렇게 무엇 때문에 계속 조명했는가? 신경만 자극하는 것이 아니라 이성까지 이렇게 간지럽게 자극하는 것은 무엇 때문이었는가? 우리는 이 상태에서 머물러 있을 수 없었다. 극의 발전은 오락과 교육이라는 두 기능의 융합을 종용했다.

이것을 위한 우리의 노력이 사회적 의미를 갖도록 하기 위해서는 결국은 연극이 예술적 수단을 사용해 어떤 세계상을, 즉 인간 공동생활의 모형을 만들어 관객으로 하여금 그의 사회적 주변세계를 이해하고, 이 세계를 이성 및 감성적으로 지배할 수 있게 해주어야 했다.

오늘날 인간은 자기의 삶을 지배하고 있는 범칙성들을 잘 모른다. 그는 사회적 본체로서 대개는 감정적으로 반응한다. 그러나 이 감정적인 반응이란 불분명하고 불투명하며 비효과적이다. 인간의 감정이나 정열의 원천은 인식의 원천과 마찬가지로 진흙범벅이 되어 더럽혀져 있다. 급속히 변화해 가는 세계에서 급속히 변하면서 살고 있는 오늘날의 인간은 올바른 세계상을 갖지 못한다. 올바른 세계상을 가질 때 그것을 근거로 성공가능성을 기대하고 행동할 수 있을 것이다. 인간 공동생활에 대해 갖는 오늘날 인간의 표상은 잘못되어 있고 부정확하며 모순되어 있다. 그가 갖고 있는 그러한 상을 우리는 비실용적인 것이라 일컬을 수 있다. 다시 말해 이 세계, 이 인간세계에 대한 그와 같은 상을 눈앞에 두고서는 인간은 이 세계를 지배할 수 없다. 그는 자신이 무엇에 지배되는지를 모르며, 그는 원하는 효과를 일으키는 사회 기계장치의 가동법을, 이 필요한 가동법을 모른다. 사물의 본성에 대한 지식이 그토록 많

이 그토록 슬기롭게 심화, 확장되었지만, 인간사회 전체에 대한 지식이 없이는 자연의 지배를 인류 행복의 원천으로 만들 수 없다. 오히려 그것은 불행의 원천이 되게 할 수 있다. 이렇게 해서 위대한 발명이나 발견은 다만 인류에 점점 더 가공스런 위협이 되었고, 오늘에 와서는 새로운 발명은 거의 모두가 처음엔 환호로 수용되지만 이내 곧 공포의 부르짖음으로 바뀐다.

제 1차 세계대전 전에 나는 라디오 앞에서 정말 역사적인 장면을 체험한 적이 있다. 코펜하겐의 닐스 부어(Niels Bohr) 물리학 연구소가 원자핵 분열 분야에 있었던 획기적인 발견에 대한 인터뷰가 있었다. 물리학자들은 새로운 엄청난 에너지 원(源)이 발견되었다고 보고했다. 이 실험의 실제적 적용이 이미 가능한지 인터뷰 기자가 묻자 “아니오, 아직은 아니오”라는 대답을 그는 들었다. 깊은 안도의 목소리로 인터뷰 기자는 말했다. “천만다행이군요! 난 아직 인류가 그렇게 엄청난 에너지를 인수받을 만큼은 전혀 성숙해 있지 않다고 생각하거든요.” 이 기자가 바로 그때 전쟁에 대한 군수산업을 생각했음은 분명하다. 물리학자인 아인슈타인도 그렇게까지 말하진 않았어도 이와 관련된 생각을 했음이 분명하다. 뉴욕에서 열렸던 세계 박람회 때 캡슐에 넣어 묻도록 되어 있었던 것으로서 우리들 시대에 대해 후손들에게 보고한 글귀에서 그는 다음과 같이 적고 있다. “우리의 시대는 발명의 두뇌가 풍부한 시대로, 이 발명으로 인해 우리의 삶은 현저하게 편안해질 수 있을 가능성이 있다. 우리는 기계의 힘으로 바다를 건너고 또 인류를 모든 힘든 육체적 노동에서 해방시키기 위해 기계의 힘을 이용한다. 우리는 나는 것을 배웠고 전파를 통해 전세계에 정보와 뉴스를 전할 수 있다. 그러나 상품의 생산과 분배는 전혀 체계화되어 있지 않아 누구나 생산과 분배의 유통에서 탈락되지 않을까 하는 공포 속에서 살아야 한다. 뿐만 아니라 여러 나라에 살고 있는 인간들은 불규칙적인 시간적 간격을 두고 서로 살인을 하고 있다. 그래서 미래를 생각하는 사람은 누구나 두려움 속에서 살아야 한다. 이는 대중의 지능과 성격이 인류 공동체를 위해 그토록 값진 것을 창조해낸 소수의 지능과 성격보다 지극히 낫다는 데서 기인한다.”

즉 아인슈타인은 우리가 이만큼 발전시켜 자연의 지배를 가능하게 하였는

데도 그것이 인간의 행복한 삶에 별로 기여치 못했다는 것은 어떻게 하면 이들 발명과 발견들을 유용하게 사용할 수 있을 것인가에 대한 가르침이 인간들에게 대체로 결여되어 있다는 사실에 기인한다고 보고 있다.²⁾ 인간은 자기 자신의 본성에 대해 너무나 모르고 있다. 인간이 자신에 대해 그토록 모르고 있다는 것이 자연에 대한 지식이 인간에게 아무런 도움이 되지 못하는 원인이다. 실제로 이 지구 혹성 전역에 걸친, 인간에 대한 인간의 엄청난 억압과 착취, 전시의 갖가지 학살행위와 평화시의 굴욕 행위들은 실은 이미 거의 자연스러운 것이 되어 버렸다. 이 자연스러운 현상에 대해 인간은 유감스럽게도 다른 자연 현상들에 대해서처럼 그렇게 창조적이고 유능하지 못하다. 예컨대 수많은 사람들에게는 큰 전쟁은 마치 지진과 같이, 다시 말해 자연 재앙처럼 여겨진다. 그러나 그들은 지진에는 이미 대응하게 되어 있는 반면 자기 자신들의 일은 해결하지 못한다. 만약 연극이, 아니 도대체가 예술이 실용적인 세계상을 제시할 수 있다면 많은 성과를 얻을 수 있을 것임은 분명하다. 그렇게 할 수 있을 예술은 사회 발전에 깊숙이 참여할 수 있을 것이며, 다소의 둔중한 자극을 주는 데에 그치지 않고 느끼고 생각하는 인간에게 세계를, 인간의 세계를 자신의 실생활에 활용할 수 있도록 넘겨주는 것이 될 것이다.

하지만 문제는 결코 단순하지가 않았다. 문제 해결을 위한 검토의 시작에서 이미 나타난 것은 예술이 자체의 과제를 수행하기 위해, 즉 어떤 감정을 불러일으키고 체험을 마련해주기 위해, 올바른 세계상을 제시하거나, 인간의 사건들을 올바르게 모방할 필요가 없다는 것이다. 예술은 결함이 많고 낡아 빠진 기만적 세계상으로도 그 효과를 거둘 수가 있기 때문이다. 예술은 자신이 능통해 있는 예술적 암시를 통해 인간관계에 대한 어처구니 없는 주장에 진실의 허울을 씌운다. 예술은 영향력이 강할수록 자신의 구현은 더욱 더 큰

2) 여기서 우리는 이 위대한 학자의 기술만능주의적 관점에 대해 조심스레 비판할 필요가 없다. 물론 공동체에 유익한 것은 전적으로 대중에 의해 생산된다. 그리고 소수의 발명가 두뇌들은 상품의 경제적 유통에 대해서는 속수무책이다. 여기서는 아인슈타인의 사회적 중요성에 대한 무지를 작간접적으로 확인한 것으로 족하다.

트룰할 수가 없다. 논리 대신 비약이, 논증 대신 말 많은 달변이 나타난다. 미학은 모든 사건들에서 어느 정도의 개연성을 요구한다. 그렇지 않다면 효과가 나타나지 않거나 약화되기 때문이다. 하지만 여기서 문제가 되는 것은 순전히 미학적 개연성, 소위 예술적 논리이다. 작가에게는 자신의 세계가 용인되고 이 세계는 자체의 법칙성을 갖는다. 이런 저런 요소가 과장되고 있다면 다른 모든 요소들도 과장되어야 한다. 과장의 원칙은 어느 정도 통일성을 지녀야 전체를 살릴 수가 있다.

예술은 다른 세계와 일치할 필요가 없는 자체의 세계를 구축할 수 있는 특권을 누린다. 이것은 암시의 기반에서 관객의 감정이입이라는 독특한 현상을 통해 가능하다. 이때 관객은 배우에게 감정이입을 하고, 또 배우를 통해 무대와 등장인물과 사건에 감정이입을 한다.

감정이입은 현재 지배하고 있는 미학의 주축이다. 아리스토텔레스의 그 유명한 시학에서 이미 카타르시스, 다시 말해 관객의 정신적 정화가 **미메시스(모방)**를 통해 어떻게 유발되는가가 기술되고 있다. 배우는 주인공(오이디푸스 왕이나 프로메테우스)을 모방한다. 그런데 그토록 강력한 암시와 변화력을 이 모방에 담기 때문에 관객은 배우를 모방하면서 주인공의 체험을 갖게 된다. 내가 알고 있는 바로는 최근의 위대한 미학을 집필한 헤겔은 허구의 현실을 대하고서도 실제의 현실을 대할 때와 똑같은 감정 체험할 수 있는 인간의 능력을 지적하고 있다. 내가 이야기하고자 하는 것은 연극 수단을 통해 어떤 실용적인 세계상을 만들어 내고자 하는 일련의 시도가 이 목적 달성을 위해서 감정이입을 다소간 포기한다는 것, 그것이 필연적이지 않은가 하는 놀라운 물음에 봉착하게 되었다는 것이다.

만일 우리가 인류 및 인류의 제반 상황, 사건 처리방식, 제도들을 확고불변한 것으로 파악하지 않고, 인류에 대해, 수 세기 전부터 우리가 자연에 대해 변증적으로 취해왔던 그런 태도를 취한다면, 다시 말해 비판적이고 변화를 추구하는, 자연의 지배를 목적하는 그런 태도를 취한다면, 감정이입을 사용할 수가 없다. 변화 가능한 인간, 피할 수 있는 행위, 필요없는 고통 등, 이런 것들에의 감정 이입은 불가능하다. 리어왕의 가슴속에 운명의 별들이 있는 한,

그가 불변의 존재로 간주되어 그의 행위가 필연적인 것으로서 어떤 방해도 받을 수 없는 것으로, 즉 운명적인 것으로 제시되는 한 우리는 감정이입을 할 수 있다. 리어왕의 행위에 대한 논란은 10세기 사람들에게 원자핵 분열에 대한 논의가 불가능했듯 전혀 불가능하다.

무대와 관객간의 관계가 감정이입을 바탕으로 이루어졌을 때는 관객은 자기가 감정이입한 주인공이 보는 만큼만 볼 수 있다. 그리고 관객은 무대 위의 특정한 상황에 대해서는 무대의 분위기가 자신에게 허용하는 만큼의 감정의 동요만을 느낄 수 있었다. 관객의 지각, 감정, 인식은 무대에서 행동하는 인물들의 그것과 일치했다. 무대에서 암시적으로 나타나지 않는 마음의 움직임, 지각, 인식 등은 무대가 만들어 낼 수도, 허용할 수도, 매개할 수도 없었다. 자기 딸들에 대한 리어왕의 노여움은 관객에게 전염되었다. 다시 말해 관객은 리어왕을 바라보면서 리어왕과 똑같은 노여움을 체험할 수 있었지만 놀라움이라든가 불안 등 다른 감정은 체험할 수 없었다. 따라서 이 노여움의 정당성 관점에서 검토해 볼 수도, 또 있을 수 있는 이 노여움의 결과를 예측해 볼 수도 없었다. 이 노여움은 토론될 수 없고, 공유될 수 있을 뿐이었다. 사회 형상들이 이렇게 영원하고, 자연스럽게 변화될 수 없는 비역사적인 현상으로 나타나 어떤 토론의 대상이 되지 않았다. 여기서 ‘토론’이라는 개념을 사용한다고 해서 어떤 테마를 취급하는 정력을 배제하고 순전히 오성의 전개 과정으로 하자는 것이 아니다. 관객에게 리어왕의 노여움에 대한 면역성을 갖도록 하려는 것이 아니다. 오직 노여움이 관객에게 직접 바로 옮겨가는 것은 안 된다는 것이다. 예를 들어, 리어왕의 노한 감정을 그의 충복인 켄트 백작 역시 함께 한다. 이 충복은 리어왕의 청을 거절하라는 지시를 받은 배은망덕한 딸의 집사를 매질한다. 그러면 오늘날의 관객이 리어왕의 노여움을 함께 하며 정신적으로, 자신의 임무를 수행하는 이 하인을 매질하는데 함께 동참해, 이 매질을 당연한 것으로 인정해야 하는가? 문제는 이렇다: 관객이 반대로 리어왕의 노여움에 대해 오히려 노하도록 하자면 관객을 감정이입에서 탈락케 하는 그런 노여움, 관객이 무대의 암시적인 속박을 버릴 때만이 도대체 그가 느낄 수 있고, 그럴 때만이 도대체가 그에게 생각될 수 있는 그러한 노여움만이 우리들

시대에서 사회적으로 정당화될 수가 있다. 톨스토이는 바로 이점에 대해 아주 좋은 말을 했다.

감정이입이란, 인간은 가변수이고 주위 세계는 상수인 시대의 예술 수단이 다. 감정 이입은 자신의 운명의 별들을 자신의 가슴에 지니고 있는, 우리와는 다른 그런 사람들에게만 가능하다. 감정이입의 포기가 연극에게는 엄청난 결단으로서 아마도 우리가 생각할 수 있는 모든 실험들 중 가장 큰 실험을 의미할 것이라는 점을 통찰하기란 어렵지 않다.

사람들이 극장에 가는 것은 감동되고, 매료되고, 고양되고, 깊은 인상을 받고, 활기를 얻고 자신들의 시간에서 유괴되어 환상에 휩싸여지기 위해서다. 이 모든 것은 너무나 자명해서 예술이란 바로 다음과 같이 정의될 정도다: 예술은 해방시키고, 감동시키고, 고양시킨다 등등. 예술이 이렇게 못하면 그것은 전혀 예술이 아닌 것이다.

문제는 다음과 같았다. 감정이입 없이 예술 향유가 도대체 가능한가? 아니면 감정 이입과는 다른 어떤 기반에서 예술향유가 가능한가? 가능하다면 무엇이 그와 같은 새로운 기반이 될 수 있었는가?

아리스토텔레스의 카타르시스를 유도하기 위해 고전적인 쌍두마차 역할을 한 공포와 동정을 과연 무엇이 대신하였는가? 최면술을 포기해야 했다면 무엇에 호소할 수 있었는가? 이제까지의 꿈에 젖은, 수동적인, 운명에 순응하는 태도가 새로운 연극 공연에서는 관객에게 허용되지 않았다면 관객은 어떤 태도를 취해야 했던가? 관객은 더 이상 자신의 세계에서 예술의 세계로 유인되거나 유괴되어서는 안 되었다. 정반대로 관객은 또렷한 정신상태로 자신의 현실 세계로 안내되어야 했다. 운명에 대한 공포 대신 알고자 하는 지식 혹은 학구열을, 동경 대신에 협조심을 불러일으킬 수 있었는가? 그렇게 함으로써 무대와 관객간에는 새로운 관계를 만들 수 있었으며, 그것은 예술 향유를 위한 새로운 기반이 될 수 있었는가?

우리가 실험했던 드라마 구성, 무대구성, 연기방식에 대한 새로운 기법을 나는 여기서 모두 기술할 수 없다. 그 원칙은 감정이입 대신에 생소화를 유발시키는 데 있다.

생소화란 무엇인가?

어떤 사건 혹은 어떤 인물을 생소화한다는 것은 간단하게 말해서 우선 그 사건, 그 인물에서 자명한 것, 잘 알려져 있는 것, 분명한 것을 제거해 이 사건과 인물에 대해 놀라움과 호기심을 불러일으키는 것을 일컫는다. 배은망덕한 자기 딸들에 대한 리어왕의 노여움을 다시 예로 들어 보자. 감정이입 기법을 사용할 때 배우는 이 노여움에 대한 관객의 반응이 다음처럼 되도록 이 노여움을 구현할 수 있다. 즉 관객이 이 노여움을 세상에서 가장 자연스런 것으로 보며, 리어왕이 화를 내지 않은 경우를 전혀 생각할 수 없고, 리어왕과 완전히 한마음이 되며 완전히 그와 일치되게 느껴 스스로 화를 내게 되도록 연기해야 한다. 반대로 생소화 기법을 사용할 때 배우는 관객이 리어왕의 이 노여움에 대해 놀라워할 수 있고 또한 그와 같은 노여움의 반응과는 다른 반응들을 생각할 수 있도록 리어왕의 이 노여움을 구현한다. 리어왕의 태도가 생소화된다. 다시 말해 이 태도는 독특한 것으로, 눈에 띄는 것으로, 주목할 만한 것으로 구현되어 자명하지 않은 사회적인 현상으로 구현된다. 이 노여움은 인간적인 것이지만 보편적으로 인간적인 것은 아니다. 노여움을 느끼지 못할 사람들도 있다. 리어왕이 겪는 경험들이 모든 사람들에게 모든 시대에 필히 노여움을 불러일으키는 것은 아니다. 노여움은 있을 수 있는 인간적인 반응이다. 하지만 이런 식의 노여움, 그와 같이 표현되고 그와 같은 원인을 가진 노여움은 시대와 결부되어 있다. 생소화한다는 것은 따라서 역사화하는 것을 일컫는 것이며, 그것은 사건이나 인물을 역사적으로, 무상하게 구현함을 일컫는다. 이것은 물론 동시대인들에게도 해당될 수 있다. 이들의 태도도 시대와 연관된 것으로서, 역사적이고 무상한 것으로 구현될 수 있다.

그렇게 해서 얻는 것은 무엇인가? 그렇게 해서 얻는 것은 무대의 인물들이 더 이상 전혀 변화될 수 없고 영향을 받을 수 없는 인물들로서 자신들의 운명에 속수무책 내맡겨져 있는 것으로 구현되어 있지 않다는 것을 관객이 본다는 것이다. 관객은 본다: 이 사람은 주위 상황이 이렇고 이렇기 때문에 이렇고 이렇다는 것을, 또 인간이 이렇고 이렇기 때문에 상황이 이렇고 이렇다

는 것을. 그리고 이 인간은 그가 현재 있는 것처럼 그렇게만 생각될 수 있는 것이 아니며, 그가 달리 되어 있을 수 있는 경우도 생각할 수 있다. 또 상황도 현재의 상태와 달리 생각될 수도 있다. 그렇게 해서 유익한 점은 관객이 극장에서 새로운 태도를 갖게 된다는 것이다. 관객은 무대에서 인간세계의 구현을 보며 급세기 인간으로서 자연을 대하는 바로 그런 태도를 취하게 된다. 그는 이제 극장에서도 위대한 변혁가로, 자연 및 사회의 발전에 영향을 줄 수 있고, 세계를 더 이상 있는 그대로 받아들이는 것이 아니라 이 세계를 지배하는 그러한 변혁가로 대접을 받는다. 연극은 관객을 더 이상 도취되게 하고 환상에 몰입해 현실을 잊은 채 운명과 화해하도록 내버려두지 않는다. 연극은 이제 관객 앞에 세계를 제시해 세계를 변화시키도록 한다.

독일에 있어서 생소화 기법은 일련의 새로운 실험을 통해 개발되었다. 베를린의 ‘쉬프바우어담’ 극장에서는 새로운 구현 양식을 만들어 내려고 많은 노력을 기울였다. 재능이 있는 젊은 세대의 배우들이 동참했다. 바이켈(Helene Weigel), 페터 로레(Peter Lorre), 호몰카(Oskar Homolka), 네어(Carola Neher) 그리고 부쉬(Ernst Busch)가 이들이다. 이들과 함께한 시도들은 스타니슬랍스키 극단, 메이어홀드 극단, 박흐탄코프 극단이 행한 (다른 유형의) 시도들처럼 조직적으로 수행될 수 없었다 (국가의 지원이 없었다). 하지만 이들 시도는 그 대신 보다 넓은 영역에서 - 전문적인 극장에서만 한 것이 아니고 - 이루어졌다. 예술가들(배우들)은 학교, 노동자 합창단, 아마추어 극단 등의 실험극에 참가했다. 처음부터 아마추어 배우들을 함께 양성했다. 이들 시도로 무대 기구, 구현양식, 주제가 매우 단순화되었다.

이들 시도에서 중요한 것은 무엇보다도 이전의 실험들, 특히 피스카토어 극장의 실험들을 속행시켰다는 점이다. 이미 피스카토어의 마지막 실험들에서 기구, 기계장치가 완벽하게 되어 결국 이제는 이 기계장치가 연극놀이를 아름답게 단순화시킬 수 있었던 것이다. 우리가 쉬프바우어담 극장에서 개발한 소위 서사적 구현양식은 비교적 빨리 예술적인 수준을 보였고, 비아리스토텔레스 드라마들은 커다란 사회적 사건을 중대하게 다루게 되었다. 메이어홀드 게파의 안무적 집단 구성적인 요소들을 이들 요소가 지닌 인위성에서 예술성으

로 바꾸어 놓을 수 있는 가능성이, 스타니슬랍스키 계파의 자연주의적 요소를 사실주의적인 것으로 변화시킬 수 있는 가능성이 열렸다.

말하는 기법이 동작과 결부되었고 일상어 및 시 낭송이 소위 동작 원칙을 통해 그 표현법이 완성되었다. 무대구성 방법이 전적으로 개조되었다. 피스카 토어의 원칙들은 자유롭게 적용됨으로써 교육적인 뿐만 아니라 아름다운 무대 구성을 허용했다. 상징주의나 환상주의는 모두 제거될 수 있었고 배우들의 리허설을 보면서 확인한, 이들의 요구들을 기본으로 한 네어의 무대 구성 원칙은 무대 장치가가 배우들의 연극놀이에서 무대 구성을 위해 유익한 것을 얻고, 또 이 연극놀이에 영향을 미칠 수 있는 길을 터놓았다. 극작가는 배우와 무대장치가가 지속적으로 공동작업을 하면서 자신의 작품 시도를 할 수 있게 되어 서로 영향을 주고받게 되었다. 무대 화가와 음악가 또한 그들의 독자성을 되찾았고 그들 고유의 예술 수단을 사용해 자신들의 생각을 표현할 수 있게 되었다. 종합 예술 작품이 그 구성요인들이 분리된 채 관객 앞에 나타난 것이다.

고전작품 레퍼토리가 처음부터 실험적 공연 시도의 바탕을 이루었다. 생소화의 예술기법은 다른 시대의 극작품들이 지닌 생생한 가치들에 접근할 수 있는 넓은 통로를 열어주었다. 생소화 기법을 통해 작품 파괴적으로 현실에 맞게 개작한다든가 박물관 보관식으로 작품을 공연한다든가 하지 않고 값진 옛 작품들을 재미있고 배움도 줄 수 있게 공연할 수 있게 되었다.

현재 아마추어 연극(노동자 연기자들, 학생 연기자들, 아동 연기자들의)은 연극 관객에게 최면을 걸어야 하는 속박에서 벗어나 있다는 것이 아주 유리하게 작용하고 있음을 볼 수 있다. 아마추어 배우들의 연극놀이와 직업 배우들의 연극놀이간에, 연극놀이의 두 기본 기능들 중 하나도 포기하지 않고도, 구분을 짓는 것도 생각할 수 있을 것이다.

연극놀이의 새로운 기반에서는 예를 들어 박흐탄코프나 옥홀롭코프 극단의 갖가지 다른 연기방식과 노동자 극단의 연기 방식이 그토록 상이한데도 통합될 수가 있었다. 이렇게 반 세기에 걸친 상이한 유형의 실험들이 최대한으로 이용될 수 있는 활용기반을 찾은 것 같다.

그럼에도 불구하고 이들 실험은 쉽게 설명될 수 있는 것은 아니지만, 여기서 생소화 기법을 바탕으로 실제 예술향유를 가능하게 할 수 있음을 주장하지 않을 수 없다. 순전히 기법상으로 볼 때 과거의 연극에서도 이미 생소화 효과를 사용해 예술향유의 작용을 불러일으킬 수 있었기 때문이다. 중국연극, 스페인 고전극, 화가 브뤼켈(Peter Breughel) 시대의 민속극, 엘리자벳 여왕 시대의 연극이 그 예이다.

이 새로운 구현 양식이 모든 경우에 통하는 바로 그 새로운 양식인가? 모든 실험의 최종적인 결과로 나타난 하나의 개관할 수 있는 완성된 기법인가? 대답은 ‘아니다’이다. 그것은 우리가 걸어온 **하나의** 길일뿐이다. 새로운 실험 시도는 계속되어야 한다. 문제는 모든 예술이 다 갖고 있으며 그것은 엄청나게 크다. 여기서 우리가 추구하는 해결은 ‘어떻게 하면 연극이 재미있으면서 가르침을 줄 수 있을까?’라는 문제를 두고 아마도 가능한 해결들 중 **하나**에 불과할 뿐일 것이다. 어떻게 하면 연극이 정신적 마약 거래에서 벗어나, 환상의 장소에서 경험의 장소로 바뀌어질 수 있겠는가? 우리들 세기의 자유롭지 못하고 알지 못하는, 자유와 지식을 갈구하는 인간이, 이 가공스럽고 위대한 세기에 고통 받고 있으면서도 영웅적인, 악용당하면서도 창의력이 넘치는, 자신이 변할 수 있으면서도 세상을 변화시킬 수 있는 인간 – 이 인간이 어떻게 하면 자신과 세계를 지배하는 데 도움이 되는 연극을 가질 수 있는가? (1939년).